

# ¿Transgresión o negociación?: sexualidad y homoerotismo en la narrativa peruana reciente

Susana Reisz

Uno de los fenómenos editoriales típicos de este momento histórico es el "boom" de libros de memorias de muy variada procedencia. El proceso social que está en la base de tal auge, el descubrimiento de que cualquier individuo—no necesariamente un notable— tiene derecho a reflexionar sobre el sentido trascendente de su vida y a considerarla fuente de aprendizaje para los demás, fue hecho posible en los Estados Unidos por la creciente influencia política de todas aquellas minorías que durante siglos habían quedado marginadas del quehacer cultural considerado relevante.

En el Perú, uno de los países en los que, por efecto de traumas fundacionales y una persistente herencia colonial, la "diversidad" y el "multiculturalismo"—fetiches de los progresistas norteamericanos— aun no pueden articularse como valores positivos, las memorias siguen siendo consideradas un género propicio para que hombres famosos y, en particular, escritores consagrados, desplieguen sus recuerdos personales y los nombres y hechos de sus amigos y allegados con el magnánimo gesto de quien expone a la vista del público una colección privada de objetos de valor. Las memorias, auténticas o fraguadas, sinceras o mendaces, son vistas todavía, por la mayoría de los escritores y lectores, como *patrimonio*—en el sentido más literal del término—de los *hombres* de letras.

Es así como la crítica más influyente ha saludado al unísono (si bien no siempre con parejo entusiasmo) la aparición de las memorias de Mario Vargas Llosa (*El pez en el agua*, 1993), de las "antimemorias" de Alfredo Bryce Echenique (*Permiso para vivir*, 1994)

y de los diarios de Julio Ramón Ribeyro (*La tentación del fracaso*, 1992-1993). Muy pocos, sin embargo, repararon en la discreta, menos voluminosa presencia de *¿Por qué hacen tanto ruido?* (1992), un texto quasi-autobiográfico de Carmen Ollé, que Blanca Varela, con la elegancia epigramática que caracteriza su estilo, define en el prólogo del libro como una "mezcla despiadada de poesía y realidad".

Análogo desbalance se observa en la difusión y la recepción de las novelas que se atreven a nombrar lo todavía innombrable en el Perú, como el despertar de pulsiones homosexuales y la progresiva toma de consciencia de una identidad y una preferencia sexual satanizadas por la sociedad; o, lo que al parecer resulta aun más intolerable, la aceptación desculpabilizada de un erotismo fluctuante, sin polo genérico fijo.

La respuesta un tanto tibia de público y crítica a *Las dos caras del deseo*, la primera novela Carmen Ollé—hasta ahora bien conocida como poeta—y, por añadidura, la primera novela que aborda abiertamente una temática lesbiana (1994)<sup>1</sup>, contrasta, en efecto, con el revuelo producido por la opera prima del joven narrador, periodista y animador de televisión Jaime Bayly *No se lo digas a nadie* (1994), *bildungsroman* con un protagonista gay, al que siguió poco después—casi a modo de variaciones sobre el mismo tema—*Fue ayer y no me acuerdo* (1995)<sup>2</sup>.

Utilizo la palabra "revuelo" con plena consciencia de su ambigüedad para referirme a un tipo de recepción como la que suele corresponder a la literatura trivial y a la pornografía. No quiero insinuar con ello que esas dos obras de Bayly carezcan de la más elemental calidad (como lo manifiestan en conversación informal, sin tomarse siquiera el trabajo

de hacer reseñas adversas, algunos críticos locales) pero sí que en el Perú su amplia difusión se ha debido, sobre todo, al aura de escándalo que les otorga el ser textos en clave, llenos de alusiones transparentes a personalidades notorias de la burguesía limeña.

El hecho de que la novela de Ollé ofrezca un material muy poco apto para un público ávido de chismes y de revelaciones picantes explica, ciertamente, que no haya tenido una circulación masiva. No explica, en cambio, la insuficiente atención que la crítica local le ha dedicado hasta ahora. En lo que sigue voy a tratar de examinar algunas razones menos obvias, de carácter más difuso y de raíces más arcaicas y profundas que la frivolidad de los lectores o la falta de entusiasmo de los críticos por los méritos artísticos de la obra.

En *Epistemology of the Closet*, Eve Kosofsky Sedwick ha dejado un vívido retrato de una extendida actitud social que ella caracteriza como "definición autocontradictoria" o "doble vínculo" en relación con la homosexualidad y que, para decirlo resumidamente, consiste en la paradójica combinatoria de satanización y trivialización. El correlato pragmático de esta incongruencia sería el gesto ambivalente del que no quiere preguntar ni saber o del que sabe pero pretende no darse por enterado<sup>3</sup>.

Las novelas peruanas a que acabo de hacer referencia tienen en común el hecho de que los autores en cierto modo invitan a ubicar a sus personajes y a sus historias dentro del mundo real de la Lima de hoy. Cabría añadir que, en el caso de Bayly, la fricción con la realidad afecta tanto al autor-narrador-protagonista como a la mayoría de las figuras laterales, lo que aproxima su texto a géneros no ficcionales como la autobiografía y las memorias.

Sin embargo, pese a que ambos autores parecen tener un análogo propósito desenmascarador, las historias que una y otro cuentan no obligan del mismo modo ni con las mismas consecuencias a "darse por enterados". Este rasgo, poco perceptible o incluso irrelevante para lectores de afuera del Perú, puede adquirir un peso y un significado trascendentes para el público local, sobre todo si se trata—como es el caso— de un público bastante reacio a aceptar imágenes de hombre o de mujer que puedan cuestionar los estereotipos genéricos tradicionales.

Los protagonistas de Bayly se parecen a Bayly y, al mismo tiempo, desafían por igual los valores explícitos del medio letrado al cual están dirigidas sus ficciones. Joaquín (en *No se lo digas a nadie*) y

Gabriel (en *Fue ayer y no me acuerdo*) representan dos facetas complementarias de una misma figura masculina tan común como inaceptable dentro del mundo burgués por el que transita: temprana y desesperadamente atraído por otros cuerpos de varón, sentimental, cobarde y medroso a veces, vengativo otras, capaz de acostarse sin placer con una chica enamorada de él y de traicionar a su mejor amiga birlándole el novio, indolente por épocas, entregado a la droga y a las diversiones fáciles, poco patriota, despreciativo con su ciudad y su gente ... Y, al mismo tiempo, inteligente y sensible, casi siempre generoso con los amigos e invariablemente valiente en su lucha por aceptarse y por hacerse aceptar sin ceder un palmo de su verdad.

Bayly, el "niño terrible" de la televisión peruana, guapo, elegante, precoz, deslenguado y talentoso para la pregunta incómoda y la réplica mordaz, vuelve a esos personajes suyos más potables por proyección de su propio encanto personal y social (y quizás también en virtud de haberse casado y tener una hija, hecho cuidadosamente puesto de relieve por los editores en la contratapa de su primera novela).

Muy distinto es el caso de Ada, la protagonista de Carmen Ollé, pese a que su actitud iconoclasta podría sugerir un parentesco cercano con los héroes de Bayly. Ada es escritora y profesora universitaria como la misma Ollé y como ella se mueve en un medio pobre y erizado de dificultades, poco propicio al desarrollo de vocaciones intelectuales y artísticas. Al semejanza de su creadora, Ada es algo tímida y bastante escéptica, no aspira al brillo social y anda como perdida por el mundo.

La protagonista de *La dos caras del deseo* no tiene el impulso necesario—ni el dinero ni las conexiones— para combatir el spleen con drogas o parrandas hasta el alba, al estilo de los jóvenes botarates que pueblan el universo de Bayly. Un viaje a los Estados Unidos patrocinado por su ex-marido solo le permite cambiar la grisura de su modesta existencia limeña por la aún más desabrida—y fatigosa—experiencia de obrera ilegal en un desangelado pueblo de New Jersey. Por añadidura, como si esa trayectoria vital no fuera suficientemente desalentadora para la avidez de sucesos de la mayoría de los amantes del género novelesco, la escritora completa la labor de desanimar a todos los lectores que busquen en la literatura la confirmación de sus propios prejuicios dotando a su personaje de una conducta sexual inconsecuente y errática, que la lleva a sentirse intensamente atraída por una chica mucho

más joven que ella con la que no logra construir una relación ni erótica ni amistosa y, al mismo tiempo, a encontrar placer con hombres vulgares y hasta despreciables.

La historia de Ada no solo no es "atractiva"; tampoco está contada de modo "atractivo". En esto se observa otro marcado contraste con Bayly: una diferencia de estrategia narrativa a la que—entre otras cosas— se le podría achacar que haya sido recibida por el público con mayor respeto pero también con mayor cautela.

Es preciso aclarar que ni el uno ni la otra encajan bien en alguna de las tendencias más o menos consagradas por la "gran" novelística hispanoamericana de los últimos decenios. Ellos no parecen interesados en producir una escritura laboriosamente replegada sobre sí misma ni ramificada en audaces polifonías ni alegremente entregada a los juegos deconstructivos, parodias y collages tan característicos del espíritu postmoderno. El de ambos es un estilo simple, lineal, sin desvíos. Podría decirse que los dos se proponen ir al grano, como corresponde a escritores embarcados en un proyecto literario a la vez autoafirmativo y politizado (en un sentido amplio del término). Sin embargo, las consecuencias estético-ideológicas de la decisión en favor de un realismo instrumental, capaz de invisibilizar los hilos del entramado narrativo, resultan muy diferentes.

En sus dos novelas de temática gay—que, por lo demás, se parecen bastante entre sí—Jaime Bayly despliega una rápida sucesión de episodios a modo de viñetas, en las que situaciones, conductas y formas de relacionarse erótica y afectivamente quedan capturadas con la contundencia sensorial de una instantánea, un diálogo teatral o un cuadro televisivo. Imágenes fuertes y palabras gruesas cumplen la función de descolocar/excitar al lector de la burguesía limeña poniéndolo ante un escenario y unos actores tan cercanos a su experiencia cotidiana que parecen confundirse con la realidad, pero, que,

al mismo tiempo, se muestran en actitudes normalmente "vedadas al público" (y que serían "negadas" por ese mismo público en caso de que les tocara presenciarlas). En cierto sentido, los protagonistas de ambas novelas—como el atrevido entrevistador que todo el mundo identifica con el autor de esos textos—"fuerzan a todos a darse por enterados".

Pero .... ¿enterados de qué? El meollo de la revelación forzada es sin dudas incómodo: que un porcentaje significativo de los jóvenes de la burguesía limeña son gays en el closet o en lucha por salir del closet y que el consumo de marihuana y cocaína es parte sustancial de sus vidas. Desde este punto de vista las figuras centrales de ambas historias y varios de los personajes laterales ocupan la posición del "otro", ese otro del sujeto en ejercicio del poder que resulta desplazado a los márgenes y tratado como subalterno por no reunir los atributos de género, de raza o de preferencia sexual que otorgan la supremacía.

Como el autor que se refleja en ellos, Joaquín y Gabriel han tenido el triple privilegio de nacer varones, de raza blanca y de clase acomodada, en una sociedad patriarcal, racista y clasista. Sin embargo, se saben despreciados, han pasado por experiencias humillantes y con frecuencia se odian a sí mismos porque su homosexualidad les impide desarrollarse con éxito en el rol de conquistadores de mujeres y padres de familia que les está asignado desde su nacimiento. Como las mujeres de todos los estratos sociales ante sus respectivas contrapartes masculinas, como los "indios", "cholos", "chinos" o "zambos" ante los "blancos" o como los sirvientes ante los patrones, los "maricones" del universo de Bayly conocen en carne propia la relación opresor-oprimido.

Como es habitual en ese tipo de relación, sus peores opresores son los prójimos más próximos: los varones que temen, aborrecen o niegan la emergencia



de pulsiones homosexuales en sí mismos. En uno de los pasajes más dramáticos de *Fue ayer y no me acuerdo* el máximo torturador de Gabriel resulta Matías, el amigo y compañero de Universidad alrededor del cual giran sus fantasías eróticas: un buenmozo-castigador-de-chicas-lindas que solo puede relacionarse sexualmente con él fingiendo no darse por enterado o en un rapto de violencia vengativa o como parte de una transacción comercial. Cuando Gabriel le revela abiertamente sus inclinaciones (con vergüenza, mucho temor y una vaga esperanza), la réplica es brutal y vejatoria: "Cachar contigo sería como cacharme a un perro. Puedo hacerlo pero no me provoca. ¿Entiendes" (77).

Son los hombres más cercanos a Gabriel (tanto su propio padre como Matías, el amigo desdenoso, o incluso Dieguito, el buen amigo que en un gesto tardío sale del closet y le revela su interés erótico por él) quienes, asumiendo el lenguaje del opresor, lo hieren con el apelativo "maricón".

"No me gustó que me llamase así—comenta el protagonista a propósito de la despectiva fórmula de despedida: "Cúdate, maricón". Gabriel prefiere pensarse a sí mismo bajo la designación, afectiva y valorativamente más neutral—y también menos familiar en el Perú—, de "gay". Sin embargo, las reflexiones en torno a su identidad sexual aparecen contaminadas por los giros y las valoraciones características de los discursos dominantes, pródigos en expresiones de machismo y homofobia:

Yo no soy un maricón. Soy gay pero no maricón. Maricones son los cobardes. Y hay muchos hombres que se acuestan con mujeres y que son bien cobardes.

(184)

La ecuación presupuesta en este gesto de polémica y de autoafirmación (la idea de que la homosexualidad masculina, el comportamiento femenino y la cobardía son cualidades más o menos equivalentes) es refutada solo parcialmente. El término estigmatizador por la connotación de femineidad, *maricón*, sigue siendo adjudicado a los hombres "indignos" de ser hombres; la única diferencia es que esa "indignidad" se transfiere aquí de los homosexuales a los heterosexuales cobardes. Cabría añadir: a aquellos hombres a los que les gustan las mujeres y que son "como mujeres" por su falta de valentía.

No es ésta, por cierto, la única ocasión en que el

personaje representativo del "otro" (del marginado, del excluido) asume como propios los juicios y los valores del lenguaje del opresor. Por ejemplo, el universo femenino que rodea a los protagonistas está presentado casi siempre a través de una lente tan reductora y despectiva como la que podría esperarse de cualquier heterosexual machista.

Todas las figuras de mujer se alinean en una de dos categorías polares: la de las chicas "lindas", "infantiles" o "ingenuas" y "dulces" que, en razón de estas cualidades más o menos equivalentes entre sí resultan aceptables para juegos eróticos de poca trascendencia, y la de las "feas", quienes producen repulsión y antipatía por el solo hecho de ser feas. Como la "gordita con cara de pescado" (*Fue ayer* ..., 66) que se enamora de Gabriel en Santo Domingo o como Roxana, la hermana de su amigo Dieguito, cuyo beso le parece de "un reptil" (103) pues tiene la doble lacra de no ser bonita y no maquillarse.

La caracterización de este último personaje es, como salta a la vista cuando se la aísla de su contexto inmediato, un expresivísimo muestrario de clichés sexistas:

El problema con Roxana era que era fea (flaca, nada de tetas, nada de poto, el estreñimiento marcado en su rostro) y no hacía ningún esfuerzo por arreglarse (no se maquillaba ni se vestía bonito: se ponía cualquier cosa). Ya tenía 19 años y nunca había tenido enamorado.

(*Fue ayer* ..., 103)

La mezcla, convenientemente dosificada, de sarcasmo, paternalismo y condescendencia en la presentación de los caracteres femeninos reafirma el pensamiento tradicional sobre los roles genéricos y, al hacerlo, crea las condiciones para convertir la transgresión en transacción: la autoafirmación homosexual del protagonista aparece así enmarcada en un contexto ideológico que contradice el gesto de rebeldía contra los valores burgueses y que, por lo mismo, amortigua considerablemente la provocación.

En la misma línea de *captatio benevolentiae* se ubican, a mi juicio, los finales más bien moralizadores de ambas novelas, en los que la actitud heroica de salir del closet va acompañada de otros proyectos edificantes: ya sea reconciliarse íntimamente con una familia que ha causado mucho dolor o dejar la droga y trazarse el proyecto de vivir cada momento futuro con la intensidad de quienes—como los enfermos de SIDA—se saben con los días contados. Como

consecuencia de estas hábiles estrategias de "destape" sin choques frontales, la obligación de "darse por enterados" puede resultar bastante menos traumática para el común de los lectores.

Carmen Ollé no ha buscado beneficiarse con ese tipo de consideraciones hacia el público. La a-posicionalidad de su protagonista en cuestiones de preferencia sexual o de conducta social y su visión poco convencional de la feminidad y de la masculinidad resultan difíciles de digerir o, cuando menos, desconcertantes.

Ada es una figura que no se deja encasillar en ninguno de los roles que la sociedad tiene previstos—es decir, controlados—para una mujer de mediana edad, de clase media, con vocación de escritora y un puesto en la docencia. Casi cualquier predicación basada en el supuesto de que el personaje tiene un modo de ser esencial y estable resulta inapropiada: Ada no es ni lesbiana ni heterosexual, ni virtuosa ni promiscua, ni intelectual ni mujer del montón, ni soñadora ni pragmática, ni artista tocada por el genio ni mediocre fracasada, ni pobre víctima ni triunfadora sobre la adversidad. Puede asumir cualquiera de esas caras o, mejor dicho, "las dos caras" de cualquiera de esos roles casi en cualquier momento de su existencia, con solo que estén dadas las condiciones para que se muestre una de esas latencias.

El título de la novela, *Las dos caras del deseo*, pone en primer plano el aspecto erótico de esa movilidad constitutiva del personaje. Sugiere, ante todo, la facilidad con que una mujer puede desplazar su libido—en una forma apenas perceptible para los demás y sorpresiva para ella misma mas no por eso aterradora o vergonzante—de un objeto masculino a otro femenino. Sin embargo, en la medida en que la protagonista, a diferencia de su amiga Martha (quien solo puede

pensarse a sí misma como lesbiana), no excluye de antemano la posibilidad de vivir experiencias sexuales inéditas, su carácter y su conducta resultan demasiado "anómalos" como para hacer de ella un personaje fácil de aceptar o de rechazar. La novela no abre un cauce cómodo para la identificación o la reacción airada, pues la historia de Ada no es rica en hechos impactantes: lo que ella vive es, sin dudas, "raro", pero está articulado en un tono narrativo menor, que no admite el drama ni el escándalo. Pienso que en este rasgo radica la clave de la reacción cautelosa—que yo me inclino a caracterizar como "negadora"—de crítica y público.

En otras palabras: una escritora que describe el homoerotismo femenino como una opción alternativa y que, sobre todo, no lo presenta en un marco de clandestinidad, sufrimiento, drogadicción o locura, no puede despertar el entusiasmo de una sociedad tradicionalista y sexista, que, por un lado, consagra la fantasía de una "tendencia mayoritaria sana y normal" y, que, por otro lado, reprime toda manifestación de sexualidad femenina que no esté vinculada con el matrimonio y la procreación.

Al parecer, la transgresión de tal escritora resulta tan poco digna de ser tomada en cuenta—por tratarse, en última instancia, de "cosas de mujeres"—o tan intolerable—por no dejarse clasificar fácilmente dentro de alguna de las "desviaciones" conocidas—, que la única respuesta que su medio—eficacísimo en la tarea de invisibilizar a sus marginales—puede ofrecerle, es la no-respuesta.

Si, además, esa escritora está interesada en elaborar artísticamente ese tipo de experiencia sin "aligerarla" con otras acciones laterales y sin aderezarla con revelaciones picantes, lo más probable es que deba resignarse a hablar para unos pocos y a insistir en esa tarea con la perseverancia de quien se lava a diario los dientes para que, en algún momento del proceso, su voz reciba la amplia atención que merece.

## Obras citadas

- Bayly, Jaime. *Fue ayer y no me acuerdo*. Barcelona: Seix Barral, 1995.  
\_\_\_\_\_. *No se lo digas a nadie*. Barcelona: Seix Barral, 1994.
- Bellatin, Mario. *Efecto invernadero*. Lima: Jaime Campodónico, 1992.  
\_\_\_\_\_. *Salón de belleza*. Lima: Jaime Campodónico, 1994.
- Bryce Echenique, Alfredo. *Permiso para vivir (Antimemorias)*. México: Cal y Arena, 1994.
- Enríquez, J.R. (ed.). *El homosexual ante la sociedad enferma*. Barcelona: Tusquets, 1978.
- Gil de Biedma, Jaime. *Homosexualidad en la generación del 27 (Una conversación con Jaime Gil de Biedma)*, en Enríquez 1978:193-216.
- Kosofsky Sedwick, Eve. *Epistemology of the Closet*, Berkeley-Los Angeles : University of California Press, 1990.
- Ollé, Carmen. *Las dos caras del deseo*. Lima: Peisa, 1994.  
\_\_\_\_\_. *¿Por qué hacen tanto ruido?*. Lima: Ediciones Flora Tristán, 1992.
- Petrozzi, Morella. *56 días en la vida de un frik*. Lima: Ediciones El Santo Oficio, 1996.
- Reynoso, Oswaldo. *En octubre no hay milagros*. Lima: Ediciones Waman Puma, 1965.
- Ribeyro, Julio Ramón. *La tentación del fracaso*. Lima: Jaime Campodónico, 1992-1993.
- Vargas Llosa, Mario. *El pez en el agua*. Barcelona: Seix Barral, 1993.

## notas

<sup>1</sup> Podría decirse que también en esto Ollé ha funcionado como pionera: así como fue la iniciadora de una vigorosa poesía femenina sin concesiones a la moral burguesa y a las leyes no escritas del decoro lingüístico, ahora ha dejado abierto el camino para una escritura lesbiana explícita, sin las veladuras ni los "atenuantes" del lenguaje lírico. El primer producto derivado de este gesto fundacional ha salido de prensa hace poco: la novela breve *56 días en la vida de un frik*, de la joven bailarina y coreógrafa Morella Petrozzi (1996).

<sup>2</sup> A diferencia de Ollé, Bayly no transitó por un terreno virgen. Treinta años antes de sus dos novelas, el ambiente literario de entonces se vio sacudido por una obra de extrema dureza y sinceridad en el tratamiento del tema homosexual: *En octubre no hay milagros* de Oswaldo Reynoso (1965). Cronológicamente muy cerca de Bayly pero tan alejado de él como Reynoso por su poco complaciente programa estético, se encuentra Mario Bellatin con sus novelas breves *Efecto invernadero* (1992) y *Salón de belleza* (1994), en las que aborda la homosexualidad masculina desde la perspectiva de la enfermedad y la muerte. La reacción de la crítica a estas dos obras de innegable calidad podría caracterizarse como una suerte de "medio aristotélico" entre el revuelo y el silencio. Me inclino a pensar que la presentación de tan espinoso tema desde el ángulo del sufrimiento, la soledad y la miseria física genera una respetuosa distancia y cierto contentamiento. Como si de ese modo quedaran subconscientemente satisfechas las demandas sociales de castigo para el "pecador"...

<sup>3</sup> En este contexto se me impone el recuerdo de un empático comentario de Gil de Biedma sobre Cernuda. En una entrevista que giró en torno al delicado tema de la homosexualidad y la generación del 27, el creador de *Las personas del verbo* comentaba con su habitual ironía: "En parte, la antipatía que se dispensa a Cernuda se debió a que forzó a todos a darse por enterados" (Enríquez, 206). Por cierto que Gil de Biedma aludía aquí no solo a la poesía sino también a la conducta social de Cernuda.